

Rafał Szczerbakiewicz  <https://orcid.org/0000-0002-3506-1669>

Katedra Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa
Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
e-mail: rafal.szczerbakiewicz@mail.umcs.pl

UWOLNIĆ „SOUL”, WRACAJĄC DO MEMPHIS

To free the “soul” back in Memphis

Abstract: The transgressive potential of Elvis Presley’s music and stage persona remains an inadequately explored topic. He was an affective medium which catalysed a moral, racial and social revolution. He was the first beneficiary of emancipatory transformations of sexuality. The narrations and mythologies of rock culture did not problematise Elvis’s art and image transitions – the reasons for his escapes from media stereotypes. The most salient of the medially disjointed images is Elvis’s tenuous identification with the gender role of a male role model imposed upon him. Indeed, rock heroes are to embody the “macho” role. Meanwhile, the most interesting part of Elvis’s musical identity is precisely the ambiguous status of his masculinity in the 1950s and the “non-normativity” of his persona and music in 1960s–70s.

Keywords: rock and roll, soul, transformations of sexuality, musical identity

1. Wstęp: Dlaczego Elvis był ikoną

Czy istnieją dobre powody, by zastanowić się nad transgresyjnym potencjałem muzyki i scenicznej kreacji Elvisa Presleya? Przemawiają za tym fakty z historii rock’n’rolla. Symbolem przemiany był biały Elvis, a nie czarny artysta, chociaż nie jest to zgodne z realną siłą wpływu czarnego bluesa i rhythm & bluesa (R&B) na nowy gatunek. Historyków niepokoi to, że Presley był wyłącznie wykonawcą. „I’m just an entertainer...”, powiedział na konferencji prasowej w Madison Square Garden w 1972 roku. Nie komponował muzyki, nie pisał tekstów. W całości pożyczał i przekształcał gotowe utwory, zazwyczaj czarne. Dodawał do nich białe ingredencje i tworzył pierwsze w historii popkulturowe crossovery. Był wykonawcą, który rezonuje. Reprodukował i łączył odmiany muzyki, jakie do czasu pojawienia się jego nagrań były reglamentowane zachowawczą mocą społecznej segregacji – zarówno etnicznej, jak i klasowej. W pierwszych latach kariery, pionierskich latach

rock'n'rolla, wykonywał zastanawiająco wiele gatunków – bluesa, R&B, hillbilly, gospel czy rockabilly. Wszystkie one wymieniane są jako komponenty wczesnych form rock'n'rolla. Mieszanie gatunków zacierało ich różnice i granice.

W tym sensie Presley był transgresyjnym ludowym trybunem, nieświadomym swej roli politykiem. Był afektywnym medium: katalizował obyczajową, rasową i społeczną rewolucję. Nawet jeśli odgrywał te role bezwiednie, a w wywiadach kwestionował swój udział w tych zjawiskach, znaczenie i siła jego wpływu w latach 1954–1958 zmieniły świat, w którym dzisiaj żyjemy. Miało to konsekwencje kulturowe i ekonomiczne dla USA, ale jego popularność szybko stała się globalna. Sprzedaż wizerunku i muzyki Elvisa towarzyszyła bezprecedensowej politycznej i gospodarczej ekspansji Stanów Zjednoczonych po 1945 roku. Popkultura stała się nagle ogromnym i lukratywnym rynkiem. A ponad międzynarodowym utowarowieniem rock'n'rolla działały procesy społeczne, które fenomen narodowy przekształciły w fenomen transnarodowej kultury młodzieżowej.

Kiedy Elvis zmarł w 1977 roku, prezydent Jimmy Carter wydał oświadczenie, które niemal zadekretowało pozycję piosenkarza w amerykańskiej kulturze popularnej:

Śmierć Elvisa Presleya pozbawia nasz kraj jakiejś jego części. Jego muzyka i osobowość, łączące style białego country i czarnego R&B, na stałe zmieniły oblicze amerykańskiej popkultury. Jego znaczenie jest nie do przecenienia. Dla całego świata był symbolem witalności, buntu i dobrego samopoczucia Ameryki¹.

Elvis nie jawił się początkowo jako prawdopodobny bohater emancypacyjnej przemiany. Był białym „punkiem”, który śpiewał podobnie do usytuowanego jeszcze niżej na społecznej drabinie „czarnego brata” z rodzimego Memphis. Dorastając jako zmarginalizowany hillbilly na powojennym Południu, Elvis należał do grupy wykluczonej z kapitalistycznego *American dream*. Jego ociekające seksem muzyczne występy telewizyjne wywołały wstrząs w konserwatywnych Ameryce i Europie. „Telewizyjny” Elvis w 1956 roku osiągnął bezprecedensową popularność na całym świecie. Transgresyjna muzyka łączyła to, co białe, z czarnym, likwidując głębokie limesy/obwarowania klasowych, płciowych i rasowych podziałów.

Propozycja kulturowo-obyczajowego crossoveru, jaką uosobił Elvis, była właściwością całej rewolucji rock'n'rolla. Spowodowała ostateczną i masową dominację zupełnie nowego typu kultury, która rodziła się na przełomie XIX i XX stulecia, ale dopiero po 1945 roku zyskała cechy uniwersalnej i masowej rozrywki popularnej². Muzyka rockowa skorzystała z narastającego, złożonego splotu cywilizacyjnych czynników: przemian kulturowych i społeczno-ekonomicznych, postępu technologicznego, które zmieniły krajobraz medialny lat powojennych. „W wyraźnym przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznej kultury – aktywna i twórcza adaptacja masowo

¹ M. Haeussler, *Inventing Elvis: An American Icon in a Cold War World*, Bloomsbury Academic, New York 2020, s. 2 (tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia autora artykułu).

² Zob. J. Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, Oxford 2003.

produkowanych produktów kulturowych stała się integralną częścią powojennej kultury popularnej, która korzystała z podejmowanych przez młode pokolenie prób stworzenia własnej, alternatywnej niszy kulturowej³. Z artystycznego punktu widzenia Elvis Presley nie był w tej niszy najważniejszy, ale stał się najsilniejszą emanacją dynamizmu młodzieży, ikoną młodej kultury. Główna przyczyna tkwiła w wokalne sile wyrazu, którą łączył z wizerunkiem scenicznym. Komunikował na kilku modalnych poziomach (płyty, kolorowych magazynów, radia, telewizji i kina). Nie ograniczał się do klasycznych ram ekspresji. Był pionierem popkulturowej multimedialności. Wykorzystał nowe możliwości, „jaki oferował zmieniający się krajobraz medialny, który uczynił piosenkarza prototypem fenomenów mediów masowych”⁴.

Elvis jako pierwszy artysta popkulturowy – na skutek kontrowersji kulturowej, jaką budził jego medialny wizerunek – został upolityczniony w medialnych dyskusjach⁵. Pretekst gustu i nieprzystojnego zachowania był wymówką dla ledwie skrywanych lęków przed emancypacją zarazem klasową, płciową i rasową. Elvis Presley ujawnił te lęki i skorzystał jako pierwszy znaczący beneficjent emancypacyjnych przemian politycznych, społeczno-ekonomicznych kultury rocka⁶. A jednak w rozważaniach o artystycznych gigantach historii rocka przeważa opinia, że mimo roli Elvisa u progu rewolucji nie zasłużył on na pozycję, którą ucieleśnia w symbolice muzycznej kultury jako „król rock’n’rolla”.

2. Dlaczego ikona Elvisa jest odrzucana

W mitologiach historii rocka Elvisa się zaledwie toleruje. Największe zastrzeżenia budzą „mielizny” jego kariery, kłopoty z wizerunkiem po czasie rewolucji 1954–1958. Elvis w amerykańskiej armii. Elvis w Hollywoodzie. Elvis nagrywający popowe szlagiery. Elvis nierozumiejący nowej muzyki od połowy lat 60. Elvis, który spotyka się z Beatlesami, ale nie czuje ich wyjątkowości. Nie rozumie społeczno-obyczajowej emancypacji drugiej fali rock’n’rolla w tzw. brytyjskiej inwazji. Nie jest już buntownikiem, ale zneutralizowanym komercyjnym produktem⁷. Lata

³ M. Haeussler, *Inventing Elvis...*, op. cit., s. 4.

⁴ Ibidem, s. 5.

⁵ Pośród licznych dziennikarzy, którzy atakowali rockandrollową muzykę z pozycji zagrożonych wartości konserwatywnej kultury amerykańskiej i zarazem odrzucali nowe formy wyrazu i estetyki z pozycji klasowych i etnicznych, był autorytet „New York Timesa”, Jack Gould, który najmocniej reagował na zagrożenie „białej” moralności i tożsamości Ameryki. Zob. J. Gould, *New Phenomenon: Elvis Presley Rises to Fame as Vocalist Who Is Virtuoso of Hootchy-Kootchy* [w:] L.L. Gould (red.), *Watching Television Come of Age: The New York Times Reviews by Jack Gould*, University of Texas Press, Austin 2002.

⁶ Zob. M. Haeussler, *Inventing Elvis...*, op. cit., s. 6.

⁷ „Dwa lata służby wojskowej [...] zmieniły niedysyjszego buntownika w patriotycznego, w całości zamerykanizowanego chłopca. Z kolei [...] późniejsze aspekty kariery hollywoodzkiej gwiazdy filmowej i artysty estradowego z Las Vegas były często, choć myląco, postrzegane przez amerykański establishment jako jego ostateczne utowarowienie”; ibidem, s. 5.

1963–1966 charakteryzowały się głębokim kryzysem jakości jego (od)twórczości. Wydawało się, że była rebeliant bezpowrotnie pozostanie muzycznym konformistą, synonimem wykonawcy upadłego. Na popowych listach przebojów „Billboardu” pod koniec lat 60. zupełnie nie istniał. Był groteskową i autoparodystyczną figurą kojarzoną z muzyczną odmianą kina klasy B.

Tematem dociekań historyków rocka było poszukiwanie figury alternatywnego Elvsa wśród białych i czarnych artystów: Czy egocentryczny geniusz Jerry Lee Lewis mógł być królem rocka, gdyby nie skandale, używki? Czy gdyby Buddy Holly z The Crickets – istotny dla konceptu rockowej supergrupy – nie zginął w katastrofie, byłby tym właściwym symbolem rewolucji? Czy jeśli nie obowiązywałaby segregacja, królem nowej muzyki byłby jej bard, Chuck Berry? A może nieujarzmiony i subwersywny Little Richard? Tego rodzaju pytania nie są pozbawione sensu także dlatego, że jakieś szczególne fatum ciążyło na rockersach pierwszego pokolenia. Ich kariera skończyła się realnie na latach 50. Dalej nagrywali i występowali, ale traktowani byli jako nostalgiczni reprezentanci muzyki przeszłej. Grali w muzycznych klubach, nie na stadionach. Jedyny Elvis spośród nich w 1970 roku powrócił do formuły masowych koncertów i wypełniał stadiony. David Bowie, George Harrison i Paul Simon oglądali występy Presleya w Madison Square Garden w Nowym Jorku w 1972 roku. W 1974 roku występował w L.A. dzień wcześniej na tej samej scenie co Led Zeppelin.

Zespolenie figury Elvsa Presleya z kulturą rocka jest głębsze niż alternatywne rojenia historyków, którzy poszukiwali politycznej spójności w muzycznych dziejach. Najwcześniej, bo w 1975 roku, Greil Marcus użył przykładu Elvsa jako studium przypadku niezbędnego do zrozumienia fenomenu rocka w konstruowaniu tożsamości popkulturowych. Nazwał piosenkarza „najważniejszą postacią amerykańskiego życia, której znaczenie – bez względu na to, jak banalnie i przewidywalnie to brzmi – nie ma porównania”⁸. Marcus nie myślał o świadomości Elvsa. W tym punkcie krytycy piosenkarza mieli rację – nie był on artystą autorefleksyjnym. Działał instynktownie i osmotycznie wchłaniał kulturotwórczy potencjał różnych, dotąd nieprzenikalnych sfer muzycznych doświadczeń. Marcus nie usprawiedliwiał Elvsa. Przeciwnie – w jego deziluzji akcentował błędy i kompromisy jako typowe procesy w obrębie popkultury.

3. Inny Elvis zawsze był tutaj

Narracje i mitologie rockowej kultury nie problematyzowały artystycznych i wizerunkowych tranzycji Elvsa, powodów jego ucieczek od stereotypów. Migotliwość medialnego obrazu piosenkarza jest w jego muzycznych biografiach tematem nierozpoznanym. Mieści się ona w problematycznej autoidentyfikacji jako wykluczonego

⁸ G. Marcus, *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*, e-book, Plume, New York 2015.

hillbilly⁹ i problemu zmieszanej etniczności (ponownie kłopot hillbilly – hierarchie polityczne i etniczne na amerykańskim Południu zaczęły stopniowo się mieszać po przegranej wojnie secesyjnej). Piszący o Elvisie w dużej przewadze są mężczyznami, którzy nie widzą schematów męskich mitologii determinujących kolejne medialne wcielenia piosenkarza. Nie rozumieją luk i niekoherencji tych obrazów wobec realnej muzycznej tożsamości artysty¹⁰. Najważniejsza jest w tych niespójnościach słaba identyfikacja Elvisa z narzucaną mu genderową rolą, temat rzadko podejmowany i nieoczywisty. Wszakże bohaterowie rocka to ucieleśnienia ról macho. Tymczasem najciekawszy w tożsamości muzycznej Elvisa jest właśnie niejasny status jego męskości.

Początkowo był prowincjonalną gwiazdką etnicznego mieszania muzyki białego i czarnego wykluczenia: hillbilly i R&B. Potem – w latach 1956–1958 – ucieleśnieniem buntu rock’n’rolla. Pozornie wydaje się, że płęć pełniła w tych procesach drugoplanową rolę (mimo podkreślania atrakcyjności seksualnej scenicznego wizerunku). Tymczasem emancypacja etnicznych odmian muzyki, szczególnie R&B, miała związek z ekspresją seksualności w ogóle. Emancypowali się i piosenkarz, i jego żeńska publiczność¹¹. Dziewczynom podobał się dynamiczny chłopak na scenie, a zarazem jego odwrotne, „miękkie” balladowe oblicze.

Od roku 1960 Presley opowiedział się za „miękką” formułą popu, która oparła się na harmoniach brzmieniowych Nashville Sound¹² i doprowadziła go od początkowych sukcesów (*Are You Lonesome Tonight?*, *It’s Now or Never*, *Can’t Help Falling in Love* itp.) ku katastrofie sentymentalizmu kiczowatych nagrań filmowych. Był to pierwszy impas relacji Elvisa i kultury rockowej. Elvis skomercjalizowany w Hollywoodie został zawłaszczony przez irytujący obraz limitowanej politycznie męskości w jego filmach w latach 1960–1967¹³. Droga od rock’n’rolla do popu doprowadziła go do utrwalenia fałszywego obrazu – męskiego *Southern gentleman*. Zniknęła

⁹ „Dla krytyków kultury masowej, widzących w nich niszczącą siłę, która sprowadza wszystko do prymitywnego wspólnego mianownika i podważa «wysoką» sztukę, styl hillbilly był dogodnym wcieleniem bezwartościowego kiczu”; A. Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 8.

¹⁰ „[...] większość piszących o Elvisie, niegdyś i teraz, to mężczyźni; i jest prawdą, że kobiety napisały o nim wyjątkowo mało. [...] mężczyzna interpretuje i koduje wiedzę w interesie swojej płci i na swoje podobieństwo, a efekt przemyśleń nazywa następnie obiektywnym opisem świata, tak jak on się niby jawi”; S. Wise, *Sexing Elvis* [w:] S. Frith, A. Goodwin, *On Record Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, London 2005, s. 338.

¹¹ „[...] znaczący jest związek, jaki ułatwiły dyskursy rasowe, między muzyką, seksualnością i występami związanymi z płcią. To, na co pozwala element rasowy, to sposób wyjaśnienia powiązań zbudowanych w narracjach pomiędzy muzyką a męskością”; F. Jarman-Ivens, *“Don’t Cry, Daddy”: The Degeneration of Elvis Presley’s Musical Masculinity* [w:] eadem, *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, Routledge, London 2008, s. 175.

¹² Zob. J. Jensen, *The Nashville Sound: Authenticity, Commercialization, and Country Music*, Vanderbilt University Press, Nashville 1998.

¹³ Stereotyp zmienia się zauważalnie właśnie w ostatnich filmach z lat 1968–1969, co nie oznacza jednak, że były to filmy dużo lepsze.

wtedy niepokojąca politycznie i obyczajowo figura dzikiej i migotliwej seksualności z lat 50. Hollywood propagował nieznośnie schematyczne wyobrażenie mężczyzny sukcesu, który pozostaje zarazem uroczym prowincjuszem. Elvis kierowca rajdowy, Elvis pilot, Elvis nurek, Elvis żołnierz – w wolnych chwilach nucający w małych klubach. Nie musi podrywać dziewczyn, wręcz przeciwnie – jest nieustannie podrywany, napastowany przez dziewczyny w krótkich spódniczkach albo od razu w bikini. Była to męskość narcystyczna i zarazem wykastrowana z subwersywnych nadmiarów potencji seksualnej rewolucji rock’n’rolla. To był jego stały medialny problem, przed którym uciekał: „reprezentacja elementarnego obrazu Elvisa, jako bohatera seksualnej narracji, który jest następnie «kastrowany» przez amerykańską armię / komercyjny wyzysk / menedżera / matkę (do wyboru). W efekcie powstaje eunuch / pluszowy miś [*teddy bear*] / konsumpcyjna papka dla dorastających nastolatków”¹⁴. Katastrofalna w konsekwencjach popowa miękkość nie miała nic wspólnego z subwersywną figurą lat 50.

Po okresie pracy w Hollywoodzie w interesującej mnie przemianie lat 1968–1970 zabrakło wszystkich tych komponentów, które kształtowały nieznośnie płaski obraz męskości w stereotypie *American dream* z „kolorowych” i plastikowych kalek lat 60. Wizerunek sceniczny, jaki ukształtował się na przełomie lat 60. i 70., był radykalnie odmienny od utrwalonego obrazu „grzecznego” Elvisa z jego filmów. Było to w istocie wskrzeszenie upadłego idola. Mathias Haeussler uważa nawet, że dopiero wtedy Presley unieśmiertelnił swój obraz jako uniwersalnej muzycznej i kulturowej ikony. Nie tylko przetrwał głęboki kryzys kariery, ale właściwie wzmocnił siłę oddziaływania swojej scenicznej kreacji. Niemal wszystkie biografie literackie i filmowe Elvisa pokazują ówczesną muzyczną i sceniczną transgresję, ale właściwie żadna nie wyjaśnia powodów gruntownego przepracowania publicznego wizerunku i muzycznego repertuaru¹⁵.

Transgresja z końca lat 60. jest skomplikowanym i wieloaspektowym procesem powrotu do siebie, powrotu do domu (dosłownie i metaforycznie) z upadku lat hollywoodzkich. Inaczej mówiąc, potrzebna była wtórna reintegracja, która kulturowo zregenerowała i ożywiła komercyjnie sfalsyfikowany obraz. Elvis „przemieniony” od 1969 roku, owszem, nadal był obiektem westchnień publiczności i nadal podkreślał swą seksualną atrakcyjność. Ale czy jej sceniczna emanacja była tak oczywiście heteronormatywna jak w latach Hollywoodu? Zanim przybliżę przemianę lat

¹⁴ S. Wise, *Sexing Elvis...*, op. cit., s. 338.

¹⁵ Nie wszystko tłumaczy sceniczny powrót piosenkarza po dziewięciu latach filmowej kariery. Tymczasem w biografii właśnie ta okoliczność (plus większa uważność w doborze wartościowego repertuaru) ma wszystko wyjaśnić. Symptomatycznym przykładem takich uproszczeń jest filmowy biopic *Elvis* Baza Luhrmanna z 2022 roku, który wzmacnia stereotypy znane z legendy piosenkarza (zły impresario, złe kontrakty, zła korporacja muzyczna). Poza czynnikami opisanymi w biografii (zakończenie filmowej kariery, trasy koncertowe, modyfikacje repertuaru) przemiana była wieloaspektowa. Dotyczyła relacji z mediami, wizerunku, choreografii na scenie, kostiumu scenicznego, nawet fryzury. W muzyce oznaczała zmianę estetyk i technologii.

1968–1970, warto cofnąć się do źródeł seksistowskiego obrazu męskości filmowego Elvise. Czy był on konsekwencją obrazu buntownika lat 50.? Owszem, kanoniczny wzorzec rockersa po roku 1960 dynamicznie się maskulinizował. Ale nie było to oczywiste w wypadku kariery Elvise. Jego publiczna płęć kulturowa z początku kariery była znacząco niestabilizowana, niejednoznaczna. Biografowie nieczęsto wskazują tę stronę wizerunku, skupiając się na animalnej (męskiej?) seksualności idola. Świat zapamiętał moment, w którym Presley ujarzmił mikrofon na statywie podczas legendarnego wykonania *Hound Dog* w *Milton Berle Show* w 1956 roku. Czy był to jednak performans jednoznacznie heteronormatywny?

4. Czy Elvis był kobietą?

O płynności wizerunku płci w kreacji młodego Elvise najciekawiej pisze Freya Jarman-Ivens, która zauważa, że droga od „wzmózonej męskości” ku hollywoodzkiej kastracji jest upraszczającą „legendą” biografów. Sugeruje, że już u zarania istniał w obrazie Elvise potencjał, który umożliwił mu w latach 70. kempowe zabawy własną seksualnością. Z kolei powodem „grzecznie męskiego” wizerunku lat 60. był lęk przed Elvisem „nienormatywnym”¹⁶. Cofnę się zatem ku źródłom tej „nienormatywności” w latach 1954–1958, wskazując kilka jej przykładów.

Elvis nie był jedyny w eksponowaniu seksualności muzyki. Ale to właśnie on dostrzegł taką możliwość w poetyce R&B. Już w 1955 roku zaadaptował *Good Rockin' Tonight* jump bluesmana i shoutera Wynonie Harrisa. Poza muzyką zainteresowały go obrazoburcze przesłania artysty, który miał reputację obyczajowego skandalisty. „Przede wszystkim miał reputację lubieżnego rozpustnika. «Robię w seksie», powiedział reporterowi czarnego magazynu we wczesnych latach 50. «Prosty blues, który śpiewam, tyczy mężczyzn i kobiet, ich miłości i nienawiści»”¹⁷. Elvis w połowie lat 50. był właściwym odbiorcą tego rodzaju przekazu.

„Wiele już napisano o przejściu R&B w rock'n'roll [...] by nazwać dynamiczną przemianę muzyczną, która w połowie lat 50. złapała w libidalną sieć białych nastolatków [...]”¹⁸. Jakie były wektory tej libidalnej energii? W najwcześniejszych relacjach o Presleyu zdarzają się wspomnienia, które akcentują queerowy charakter jego wizerunku. Jeden z najwybitniejszych gitarzystów country wspominał skonfundowany ich pierwsze spotkanie w Grand Ole Opry w 1955 roku: „Dzieciak miał pomalowane oczy”¹⁹. Pojawienie się Elvise w Nashville u zarania kariery wywołało skandal. Jego muzyka była etnicznie zbyt pomieszana. A tu jeszcze te cienie do

¹⁶ F. Jarman-Ivens, „Don't Cry, Daddy”..., op. cit., s. 171–172.

¹⁷ J. Dawson, S. Propes, *What Was the First Rock'n'Roll Record?*, e-book, Faber & Faber, Boston–London 1992.

¹⁸ G. Lichtenstein, L. Dankner, *Musical Gumbo: The Music of New Orleans*, e-book, W.W. Norton & Co., New York 1993.

¹⁹ P. Guralnick, *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*, Back Bay Books, Boston 1994, s. 128.

powiek: „Dla Cheta Atkinsa, który wkrótce miał zostać organizatorem sesji nagraniowych Elvisa w Nashville, wspomnieniem związanym z Elvise w Opry pozostał makijaż oczu. «Nie mogłem zapomnieć o tym cieniu do powiek, który miał na sobie. To było tak, jakbym zobaczył całujących się facetów w Key West»²⁰.

Elvis był w młodości obsesyjnie skoncentrowany na wyglądzie. „Cały czas bawił się włosami – czesał je, mierzwił, zaczesywał po bokach”²¹. Jarman-Ivens zwraca uwagę, że wówczas były to szczególne oznaki ekspresji próżności, stereotypowo łączonej dotąd z kobiecością²². Relacje mówią też o farbowaniu i pielęgnacji włosów, poszukiwaniach dobrych kosmetyków. Płynność wizerunku płci krzyżowała różnice etniczne z seksualnością²³.

Taniec Elvisa zapośredniczał w rock’n’rollu (profanum) wpływ gospel (sacrum). Ruch sceniczny Elvisa – sygnatura jego seksualności – miał pochodzenie religijne. Ekspresję cielesności zapożyczał od czarnych kaznodziejów. Jak pogodzić tę genezę z przezwiskiem „The Pelvis” (miednica), które demonstrowało nienormatywną seksualizację Elvisa? Przesuwało afektywną ekspresję gospel ku zdumiewającej fragmentyzacji ciała na rockowym koncercie? Feministyczna badaczka Marjorie Garber widzi w tym uprzedmiotowienie ciała pokrewne seksualizacji kobiecości: „Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego «Elvis» jak «kobieta» jest tym, pod kogo można się podszyc? Od samego początku Elvis był «przedstawiany» – ale «przedstawiany» jako fragmenty ciała – części odłączalne (i dające się skopiować), które żyją własnym życiem. Ruch sceniczny pokazywany niezależnie od jego „nośnika”: krzywy uśmiech, fryzura pompadour, biodro, miednica”²⁴.

R&B w ogóle wywiódło swą erotyczną i taneczną rytmiczność z gospel. W 1955 roku wierni obelżywie wyklinali Raya Charlesa, gdy „potrzęsnał” (ang. *rocked*) ówczesną obyczajność starym gospelowym utworem, dodając mu przewrotny tekst. Tylko niektórzy badacze dostrzegają potencjał religijnej inspiracji erotycznego ekscesu: „Zatyłował piosenkę *I Got a Woman* i stworzył hit, który pomógł stworzyć muzykę soul. Błuznił w piosence z taką brawurą, jakby uprawiał seks w szkółce niedzielnej”²⁵. Elvis natychmiast po wydaniu singla Charlesa wykonywał piosenkę na koncertach i nagrał ją na pierwszej sesji dla RCA.

²⁰ M. Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, London 2011, s. 367.

²¹ P. Guralnick, *Last Train to Memphis...*, op. cit., s. 51.

²² F. Jarman-Ivens, „*Don’t Cry, Daddy*”..., op. cit., s. 162.

²³ Interesujące, że długie włosy i fryzura jako element sceniczności były też wpływem religijności piosenkarza: „Styl Elvisa – długie włosy zaczesane do tyłu a la pompadour, krzykliwe stroje i sceniczne popisy – wiele zawdzięczały grupom gospel [...] J.D. Sumner z The Stamps Quartet, który śpiewał w chórze na koncertach Elvisa, wspominał, że na początku lat 50. południowi śpiewacy gospel nosili krzykliwe ubrania, zanim stało się to modne. Nosili też długie włosy zaczesane do tyłu”; R.J. Stephens, *The Devil’s Music: How Christians Inspired, Condemned, and Embraced Rock’n’Roll*, Harvard University Press, Harvard 2018, s. 42–43.

²⁴ M. Garber, *Vested Interests...*, op. cit., s. 372.

²⁵ G. Santoro, *Highway 61 Revisited: The Tangled Roots of American Jazz, Blues, Rock, and Country Music*, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 93.

Jednym z pierwszych Elvisowskich coverów czarnej odmiany nowej muzyki był *Tutti Frutti* Little Richarda – utwór najsilniej w latach 50. transgresyjny²⁶. „Wiele już napisano o przejściu R&B w rock’n’roll [...] to przejście zostało najlepiej podsumowane podczas sesji w studiu J&M, gdy ekstrawagancki gejowski pianista z Georgii zaśpiewał dziesięć sylab, które wstrząsnęły światem”²⁷. Piosenka opowiada o ostrym gejowskim seksie, a więc prowokuje pytanie, na ile adaptacja Elvisa była świadoma podtekstów. W dynamicznej ekspresji wykonania na antenie telewizji CBS na początku 1956 roku akcentował eksplozywny erotycznie potencjał kryjący się w kompozycji, chociaż nie eksponował inwersyjności przesłania. Jednak ambiwalentny wizerunek płci pomalowanego na scenie idola zjednywał publiczność środkami „nie-męskimi”: efeb z wysokim tembrem głosu zatracający się w erotycznym tańcu. Wszystko to dotąd było niedopuszczalne w performansie męskiego ciała²⁸. I było pozawerbalną ekspresją uwolnionej i niepokromionej seksualności towarzyszącej rytmicznej muzyce.

Elementy homoseksualnych aluzji na pewno stały się świadomym elementem muzyki, narzędziem walki z konserwatywną stosownością, w roku 1957, gdy Elvis nagrał wielki przebój filmowy *Jailhouse Rock*. Pojawiły się w nim motywy związane z seksualnym kontekstem uwięzienia. Z jednej strony bohater miał w wolnym świecie wybrankę płci pięknej, z drugiej – jego kłopoty po opuszczeniu zakładu były uwarunkowane zażyłością męskiej przyjaźni w celi. Tak zwane *buddy films* stanowiły niepokojący przyczynek do rozważań o kryzysie tradycyjnego wizerunku męskości w amerykańskiej nowoczesności. W przypadku mężczyzn różniących się osobowością i pochodzeniem społecznym, ale dzielących wspólną celę to właśnie płciowość odgrywała kluczową rolę, determinując nieoczekiwaną przemianę tożsamości, której więźniowie doświadczali po uwolnieniu i która wpływała na ich decyzje²⁹. *Buddy movie* Elvisa używa parafrazy tradycji ikonografii gejowskiej. Uwięziony chłopak rozebrany do pasa biczowany jest jak – prototypowy dla przedstawień piękna umęczonej męskości – święty Sebastian. Prowokacyjne elementy narracji komentuje tekst tytułowej piosenki, jednego z manifestów muzycznych młodzieżowej rewolucji połowy lat 50., akcentujący homoseksualne aspekty uwięzienia:

²⁶ O subwersywnym charakterze piosenki interesująco opowiada monografia czarnego pianisty. Zob. D. Kirby, *Little Richard: The Birth of Rock’n’Roll*, Continuum, London 2009, s. 115–119.

²⁷ G. Lichtenstein, L. Dankner, *Musical Gumbo...*, op. cit.

²⁸ W drugiej połowie 1956 roku *Tutti Frutti* zaadaptował poza Elvisem rywalizujący (nieskutecznie) z jego wizerunkiem Pat Boone. Tę wersję kompromituje nie tyle nieautentyczny, wielkomięski styl popowego artysty z Nowego Jorku, co brak jakiegokolwiek drapieżności wykonania. Wywołuje to niezamierzony efekt komiczny. „Glamour” piosenkarz młodzieżowego, nowojorskiego jet-setu, który jeszcze w 1955 roku kpił z „wiejskiego” południowego akcentu Elvisa, śpiewa bez zrozumienia metafor czarny song o ostrym analnym seksie.

²⁹ Zob. M. Kimmel, A. Aronson, *Man and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2004, s. 113–114.

Number forty-seven said to number three:
 „You’re the cutest jailbird I ever did see.
 I sure would be delighted with your company”³⁰.

Powyższe wybrane przykłady są dobitnymi ilustracjami tendencji, która nie była dominantą kultury rocka, ale charakteryzowała możliwość innej drogi pierwszej rockowej rewolucji. Nie były to manifesty wyrafinowane dyskursywnie czy intelektualnie, ale w swojej afektywnej intensywności umożliwiały masową transgresję zarazem chłopców i dziewcząt drugiej połowy lat 50., nie określając jasno płciowych wektorów i ukierunkowań sugerowanej seksualności. Nie były to jednoznaczne próby emancypacji z kulturowych więzów heteronormatywności, ale ich potencjalność w aluzyjnej panseksualności mimowiednie promowała erotyzm poza sztywnymi ramami tradycyjnych ról płciowych i ich pozycji. Właśnie taka niedopowiedziana, intuicyjna i androgyniczna seksualność Presleya po roku 1958 – wstąpieniu do armii, a szczególnie w latach 60. – czasie kompromisów filmowej kariery – ulotniła się z medialnego obrazu Elvisa, a także z medialnych obrazów prototypowych gwiazd rocka. Presley przestał kojarzyć się z obyczajową rewolucją, przebudową purytańskiej wspólnoty Amerykanów.

5. Elvis puka do bram soul

Z tego właśnie powodu element emancypacyjny i transgresyjny w procesie powrotu na szczyt w latach 1968–1970, towarzyszące mu wybory artystyczne, estetyczne i obyczajowe piosenkarza nie zostały wyraźnie opisane przez krytykę muzyczną. Chciałbym się skupić właśnie na muzycznych aspektach odzyskiwania poczucia sensu z wykonywania muzyki, która nie tylko ponownie czerpie z wartościowych źródeł, ale otwiera się na nowe, emancypujące możliwości kulturowych tranzycji. Muzyczny aspekt tego procesu nazywam odzyskiwaniem przez Elvisa „głosu”.

Oznaczał on początkowo odzyskanie jakości wokalnych wykonania. Filmowe soundtracki z lat 1964–1967 są znakomitą ilustracją procesu wyzbywania się dystyngtywnych cech jego unikatowych umiejętności wykonawczych. Głos Elvisa, który obudził we wczesnej fazie rocka emancypacyjnego ducha zmieszanych wpływów etnicznej i klasowej muzyki amerykańskiej, stał się „plastikowym”, niepewnym siebie (swej tożsamości) głosem popowego establishmentu. W latach 50. jego dynamiczne i ekspresyjne wokale były kompletnym przeciwieństwem pozbawionej charakteru, poprawnej wokalistyki Pata Boone’a, nowojorskiego „ugrzecznionego” naśladowcy nowej fali muzyki. W latach 60. Elvis czynił dokładnie to samo, oferując na kolejnych krążkach popowe przekształcenia pseudorock’n’rollów. Słuchając prób z filmowych sesji, słyszymy nie tylko rosnące znudzenie artysty, ale wręcz rezygnację

³⁰ „Numer czterdzieści siedem powiedział do numeru trzy / Jesteś najśłodszym więziennym ptaszkiem, jakiego widziałem / Byłbym zachwycony twoim towarzystwem”.

z wokalne inwencyjności, która była siłą jego klasycznych coverów. Powracając do zacytowanej już metafory, chcę napisać, że skoro głos filmowy był symbolicznie ekspresją „wykastrowaną”, to istotnym warunkiem możliwego powrotu transgresyjnych cech muzycznej osobowości Elvisa było odnalezienie głosu właściwego, który charakteryzował zawsze relację jego wokalnego talentu i umiejętności wobec libidinalnej ekspresji cielesności.

Ta cecha powróciła wcześniej niż w ikonicznym programie *NBC TV Special* z 1968 roku, gdy po raz drugi telewizja wyniosła Elvisa na szczyt. Udałe próby reanimacji artystycznej jakości nagrywanego materiału rozpoczęły się około 1966–1967 roku. Ale ponieważ koncentrowały się na melancholijnym powrocie do klasycznych etnicznych gatunków – muzyki gospel i folk, to nie spowodowały odzyskania pozycji i powrotu popularności muzyka. W NBC eksperyment rozszerzył się więc na nowe sposoby przygotowywania ekspresywnego widowiska. Jeśli ponowne spotkanie z muzyką gospel na sesji *How Great Thou Art* było powrotem głosu, to program *The Comeback Special* był uzupełnieniem głosu o afektywną wizualizację ciała. Powrót ciała i głosu – dwóch cech scenicznej strategii Elvisa lat 50. Ale była tu pewna różnica: w 1968 roku było to radykalne wyobrażenie ciała jednoznacznie męskiego – Presley ubrany w czarny, skórzany strój rockersa wykonywał na „ringu” (wizjonerska aranżacja przyszłej formuły koncertu *unplugged*) melancholijny repertuar R&B i hillbilly³¹. Tak jakby twórcy programu chcieli, by Elvis na ekranach telewizorów zaprzeczył swej filmowej „kastracji”.

W sensie ekspresji wokalne Presley odzyskał potencję i atakował, przepracowując inwencyjnie znany – legendarny już – materiał, który wyniósł go na szczyt w latach 1954–1960. Można powiedzieć, że powrót głosu, który był właściwością piosenkarza (głosu dojrzałego, agresywnego w ekspresji, erotycznie i „czarno” zachrypniętego), spowodował, że stare szlagiery „wydorosłały”. Barwa śpiewu, w idiosynkratycznej umiejętności piosenkarza łączenia jej z somatyką, definitywnie zrekonstruowała idola. Napiszę za Rolandem Barthes’em, że powróciło i wzbogaciło się unikatowe „ziarno głosu” Elvisa – narzucająca się erotyczna obecność cielesności w jego śpiewie³².

³¹ „«The Comeback Special» jest [...] kluczowym momentem w życiu i karierze Elvisa Presleya, w narracji rock’n’rolla oraz w historii kultury muzyki popularnej. [...] Nostalgiczne świętowanie jego starych hitów pokazało, jak nowsze formy muzyki popularnej w ciągu ostatnich kilku lat wyparły rock’n’rolla z uznanego katalogu rozrywki agresywnej bądź wywrotowej. Topografia improwizowanego, akustycznego show dostarczyła wzorca, który ćwierć wieku później zaadaptuje seria «MTV Unplugged»”; I. Inglis, *The Road Not Taken. Elvis Presley: Comeback Special, NBC TV Studios, Hollywood, December 3, 1968* [w:] idem (red.), *Performance and Popular Music: History, Place and Time*, Routledge, Hampshire 2006, s. 51.

³² „«Ziarno» to ciało w śpiewającym głosie, w piszącej dłoni, w ruchu kończyny. Jeśli postrzegam «ziarno» muzyki i jeśli przypisuję mu teoretyczną wartość (jest to wyłonienie się tekstu w dziele), to mogę tylko na nowo stworzyć bez wątpienia indywidualny schemat oceny – zdecydowałem się słuchać mojego związku z ciałem tej bądź tego, która/który śpiewa lub gra, ten związek jest erotyczny – lecz w żaden sposób «subiektywny»”; R. Barthes, *Ziarno głosu*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 236.

A jednak dla efektywnego i aktywnego powrotu obrazoburcy to było wciąż o wiele za mało. To, co pokazał na ekranie, było sprawną narracją, opowieścią na temat rewolucji już przeprowadzonej w latach 50. Ustanowienie nowego głosu nie mogło być nostalgicznym odzyskaniem umiejętności pracowania klasycznych gatunków. Powrót do tego, co było, nie był powrotem transgresywnego artysty. Greil Marcus, który zawsze uważał, że występ Elvisa w NBC był szczytem historii rock'n'rolla i najbardziej udaną artystycznie rekonstrukcją wzorca rockowego widowiska, zwrócił uwagę, że *comeback* zawierał w sobie niebezpieczeństwo wtórności: „Była to wspaniała, heroiczna, ale zarazem potencjalnie tragiczna historia. Nie chcę przez to powiedzieć, że przewidziałem straszny koniec [Elvisa]. [...] [M]am tu na myśli sytuację, w której gwiazda bliska zapomnienia nagle się cofa”³³.

Gdyby powrót Elvisa zakończył się na nostalgicznym goście z 1968 roku, przypomnieniu dawnego potencjału, piosenkarz zrehabilitowałby się po hańbie filmowych komedii muzycznych, ale nie występowałby w nadchodzącej dekadzie na wyprzedanych stadionach. Świat, który go otaczał, był inny od tego, w którym śpiewał *Tutti Frutti*, *Hound Dog* czy *Jailhouse Rock*. Elvis rozumiał, że nie dogoni rozpędzonej lokomotywy psychodelicznego rocka. Zresztą pokoleniowo i stylistycznie nie przekonywały go propozycje epoki „dzieci kwiatów”. Pozostała w nim skłonność do synkretycznych syntez różnych doświadczeń muzyki popularnej, z których nie wszystkie mieściły się w ortodoksyjnej formule rocka drugiej połowy lat 60. Nie wyobrażał sobie zapewne możliwości występu na festiwalu w rodzaju Monterey.

Stąd *NBC TV Special* zakończył wykonaniem jedynej nowatorskiej kompozycji w programie, *If I Can Dream*³⁴. Po nim Presley zadeklarował, że nigdy nie nagra piosenki, w którą nie wierzy. W latach 1973–1976 niestety nie dotrzymał tej obietnicy, ale w 1968 roku oznaczało to zwrócenie uwagi na tekst utworu. Tekst, który nie był ważny ani w latach 50., ani 60. Do wykonania tej piosenki na żywo w programie zrzucił skórzany kostium i przebrał się w biały garnitur, który mógł przypominać styl ubierania kaznodziejów na amerykańskim Mid-South, ale równocześnie znamionował prowokacyjną kampanię jego jumpsuitów, które były sygnaturą koncertów w nadchodzących latach 70. Tekstualne i wizualne konteksty wykonania były sygnałem poszukiwania zupełnie nowego miejsca w uniwersum muzyki popularnej.

W nagraniu towarzyszyła mu nieformalna grupa *The Wrecking Crew* – legendarny zespół muzyków studyjnych z Los Angeles, który w końcówce lat 60. towarzyszył

³³ G. Marcus, J. Bonomo, *Conversations with Greil Marcus*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, s. 64.

³⁴ „Choć wołanie o pokój, miłość i zrozumienie może wydawać się dzisiejszej publiczności niczym niezwykłym, był to wówczas odważny i nieoczekiwany krok piosenkarza, który wcześniej unikał w swoich piosenkach najdrobniejszych odniesień i komentarzy społecznych. Równie ważna jak przesłanie była ekspresja wykonania. Elvis śpiewa poruszony muzyką, z autentyzmem i pasją. Prawą ręką wymachuje dziko w powietrzu i w tonie desperacji w głosie wyraża oburzenie i frustrację, które ogarnęły większą część Ameryki po zabójstwach Roberta Kennedy’ego na początku czerwca i Martina Luthera Kinga Juniora w kwietniu”; I. Inglis, *The Road Not Taken...*, op. cit., s. 46.

kreowaniu przestrzeni muzycznych nagrań gwiazd sceny niezależnej (np. The Mamas & the Papas, The Birds, Simon & Garfunkel, The Grass Roots). Stworzyła ona w piosence ścianę dźwięku (à la Phil Spector), która plasowała wymowę protestu songu *If I Can Dream* bardziej w estetyce ówczesnego soulu niż rocka. Wykonanie z poszerzonym składem dętym i smyczkowym było pierwszym tak wyraźnym sygnałem zainteresowania piosenkarza muzyką soul, która wyrosła z podobnej skłonności, co dawne crossovery „białego” Elvisa mieszającego pulsujące R&B z hillbilly. Jeśli wywieść genezę gatunku od inspiracji Raya Charlesa, to w „czarnym” wykonaniu *Georgia on My Mind* połączyły się R&B i melancholijne narracje muzyki country.

6. Blue-eyed soul Elvisa

Czarna Ameryka wcześniej miała: bluesa, smutne muzyczne dziedzictwo jej ucisku, i R&B, czyli przesłanie jej cielesnej ekspresji. Ale w sensie etnicznego wypowiedzenia dramatu tożsamości „czarna” muzyka milczała. Czarni artyści artykułowali przez muzykę niezwerbalizowane doświadczenie swej wspólnoty. James Baldwin, pisarz i piewca czarnej tożsamości, notował: „Tylko w tworzonej przez siebie muzyce – którą Amerykanie są w stanie podziwiać, ponieważ przed jej pełnym rozumieniem chroni ich sentymentalizm – Murzyn w Ameryce zdołał opowiedzieć swoją historię. Jest to historia, która na innych polach wciąż domaga się opowiedzenia, choć na jej wysłuchanie żaden Amerykanin nie jest gotowy”³⁵. Pisał to przed połową lat 60., przed momentem, w którym Afroamerykanie wypowiedzieli się werbalnie o swojej tożsamości niemal jednocześnie z rockową kontestacją. Ale nie poprzez rock’n’roll, tylko poprzez transgresyjny soul. I wtedy to biały Elvis, zaintrygowany nowym gatunkiem, ponownie zapragnął wejść w „czarną” tożsamościową opowieść.

W płytotece Elvisa w Gracelandzie w owych latach przybywało płyt z muzyką folkową, country i bluesową. Dominowały jednak albumy nagrywane w takich wytwórniach jak Motown (czysty soul) i związanych z rodzinnym miastem piosenkarza „czarnych” wytwórniach (dużą – Stax i mniejszą – American Recording Studio). Elvis odważył się wejść do legendarnego Stax na dwie sesje dopiero w 1973 roku³⁶. Na początku roku 1969 niesiony sukcesem *If I Can Dream* poszukiwał studia, w którym mógłby domieszać soul do swych nagrań. Liczne małe wytwórnie miały w Memphis swoje siedziby (m.in. Goldwax – tu nagrywał heros soulu James Carr, AGP – American Group Productions, gdzie powstał *I’m Just an Average Guy* zespołu The Masqueraders)³⁷. Ale poza Stax liczyło się tylko skromne American Recording Studio – wytwórnia, w której nagrywali Neil Diamond i Dionne Warwick. Poza nielicznymi wyjątkami pracowali tutaj niemal prawie wyłącznie biali muzycy sesyjni,

³⁵ J. Baldwin, *Zapiski syna tego kraju*, przeł. M. Denderski, Karakter, Kraków 2019, s. 46.

³⁶ To jest interesujący temat dla interpretacji muzycznych i kulturowych kontekstów jego ostatniej artystycznie wartościowej mobilizacji.

³⁷ Zob. D. Freeland, *Ladies of Soul*, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 5.

o których mówiono, że nagrywają funky soul. Wskazywano na ich związki z muzyką country, którą „przyprawiali” swój soul: „To był country funk. [...] Nie rockabilly, chociaż są tam echa wczesnego Sun, duchy Elvisa, Casha i Vincenta. Wystarczy posłuchać *Suspicious Minds* z towarzyszeniem czarnych Sweet Inspirations wspierających Króla, a się tę osobliwość usłyszysz”³⁸.

Założyciel tego crossoverowego studia, Chips Moman, „był dzieciakiem z wiejskiego interioru”³⁹, który podobnie jak przed laty Sam Philips mieszał w Memphis czarne i białe wpływy muzyczne. Jedną z jego fascynacji była muzyka blue-eyed soul⁴⁰, czyli soul nagrywany przez białych artystów jak Brytyjka Dusty Springfield. Ta ostatnia w 1968 roku zapragnęła dodać amerykańskie brzmienie i nastrój Memphis do płyty powstającej pod opieką Burta Bacharacha. Wybór źródła nastroju był prosty: American Recording Studio. W małym pomieszczeniu w nagraniu towarzyszył jej żeński chór gospelowy Sweet Inspirations, który od wznowienia koncertów w roku 1969 będzie na wyłączność towarzyszyć Elvisowi. Zdaniem wielu krytyków rezultatem sesji był najlepszy album blue-eyed soulowy, jaki kiedykolwiek nagrano, pod wieloznacznym tytułem *Dusty in Memphis*.

Interesująca nas transgresyjna czy wręcz kobieca część muzycznej natury Elvsa nie była zainteresowana nagraniami Diamondsa w American Recording⁴¹. Inspirowała go ekspresja *ladies of soul*, a szczególnie właśnie Dusty Springfield⁴². Na ogół uważa się, że Presley podjął decyzję o nagraniach w studiu Momana w grudniu, w tygodniach po emisji programu NBC⁴³. Możliwe, że poza sukcesem *If I Can Dream* katalizatorem decyzji o wyborze studia były nagrania Springfield. Jej *Son of a Preacher Man* znajdowało się wtedy na szczycie hitów „Billboardu”. Elvis zapragnął zabłysnąć jako gwiazda nie mocnego rocka, ale ekspresywnego inaczej, intymnie kobiecego blue-eyed soul. Efektem długiej sesji był album *From Elvis in Memphis* wydany w drugiej połowie 1969 roku, który wyraźnie dialogował z tytułem płyty

³⁸ J. Wexler, D. Ritz, *Rhythm and the Blues: A Life in American Music*, e-book, St. Martin's Press, New York 1993.

³⁹ P. Shapiro, *The Rough Guide to Soul and R&B*, Rough Guides, New York 2006, s. 365.

⁴⁰ „[...] to chyba najgorsze określenie, jakie krytyka kiedykolwiek zastosowała dla muzyki. Historia soul jest w dużej mierze historią integracji; historią interakcji białych muzyków, producentów i aranżerów z czarnymi muzykami, producentami i aranżerami. Wyróżnienie białych śpiewaków wydaje się głupie i sprzeczne z celami soul. Niemniej jednak niektórzy pierwszorzędni artyści white soul byli nazywani tym niestosownym terminem od połowy lat 60.”; P. Shapiro, *The Rough Guide to Soul and R&B*, op. cit., s. 366.

⁴¹ Symptomatyczne, że jedyną piosenkę Diamondsa nagrałą w American Recording, *And the Grass Won't Pay No Mind*, Elvis zinterpretował w delikatnym, leniwie erotycznym stylu wokalistyki Springfield, a nie autora.

⁴² Elvis jedyny raz nagrał w 1970 roku brytyjski hit Dusty z lat 60. *You Don't Have to Say You Love Me* i uczynił go ozdobą swoich manierycznie transpłciowych występów koncertowych w latach 1970–1974.

⁴³ E. Jorgensen, *Elvis Presley: A Life in Music*, St. Martin's Press, New York 1998, s. 263.

Dusty. Tak jakby piosenkarz mówił: „Dusty przyjechała do miasta, w którym mieszkam”.

Jak przekonuje Eric Wolfson, monografista albumu: „*From Elvis in Memphis* opowiada historię innej strony muzyki Presleya. Jest płytą, która swobodnie miesza bluesa, rockabilly i funky soul w różnych stopniach, nie zatrzymując się zbyt długo na konkretnym brzmieniu, ale używając tych stylów jak różnych fraz wspólnego języka. Album jest sukcesorem muzycznej spuścizny Memphis i stanowi dowód na to, że muzyka Memphis była kwintesencją muzyki amerykańskiej”⁴⁴. Okoliczności i stylistykę sesji ze stycznia/lutego 1969 roku i analizę crossoverowej piosenki *Long Black Limousine*, wówczas nagranej, opisałem w osobnym artykule⁴⁵. Tutaj interesuje mnie transgresyjna płec nagrań w American Recording, która znajduje daleką analogię w buncie obyczajowym jego muzyki z lat 50.

Przełom roku 1969 akcentuje o wiele wyraźniej przebudowę obrazu męskości, z którą kojarzono rockowego czy popowego Elvisa. „Co za funky studio!” – wykrzyknął piosenkarz, kiedy po raz pierwszy wszedł do American Recording. „Funky” było w tej spontanicznej reakcji słowem przywołującym gatunkowy charakter tworzonej przez Momana odmiany soulu i bezpretensjonalny wygląd skromnego budynku studia. Elvis nagrał tutaj trzydzieści dwa mastery, co uczyniło sesję najbardziej produktywną w jego dotychczasowej karierze. Cztery utwory z sesji okupowały szczyty list przebojów na całym świecie w 1969 i 1970 roku (*In the Ghetto*, *Suspicious Minds*, *Don't Cry Daddy*, *Kentucky Rain*). To był właściwy powrót Elvisa, ale jako artysty ponownie przemienionego.

Nie chcę pisać o przebojach, ale o unikatowo transgresywnych doświadczeniach mniej znanych przykładów nagranej tu muzyki, które zmieniały zarówno kierunki gatunkowe piosenek, jak i ich pierwotną tożsamościową wymowę. Ciekawe, że sesja blue-eyed soul Elvisa powstała niemal wyłącznie z utworów białych autorów (wyjątkiem jest *Only the Strong Survive*). W muzyce dodano piętno soul, które kompozycjom contemporary country zafundowały zupełnie inny konstrukt ich dotąd silnie zmaskulinizowanej wymowy⁴⁶. To był odwrotny proces niż ten z lat 50., gdy Elvis adaptował R&B do uniwersalnej formuły rock'n'rolla. Teraz werbalny przekaz country adaptowany był do panseksualnej zmysłowości i cielesności soul. Elvis w transgresyjnej poetyce emocjonalnego ekshibicjonizmu, w białym country – poprzez ekspresyjnie czarne „ziarno głosu” i soulowe instrumentarium – zbudował nową afektywną i somatyczną interpretację siebie.

Przykładem niech będzie *Wearin' That Loved on Look*, pierwsze nagranie sesji – jej manifest. Piosenka z Nashville, stolicy country, która opowiada historię powrotu

⁴⁴ E. Wolfson, *From Elvis in Memphis* (33 1/3), Bloomsbury Academic, New York 2020, s. 32–33.

⁴⁵ Zob. R. Szczerbakiewicz, *Rhythm, Soul and Country. Powrót muzyki w 1969 roku* [w:] M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański (red.), *Kultura rocka 4. Muzyczny rok 1969*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020, s. 99–103.

⁴⁶ W latach 70. nawet rockowe piosenki Elvisa – jak przebojowa *Burning Love* – będą „zainfekowane” wpływem soul.

po latach do domu. Świat tymczasem zmienił się całkowicie i bohater narracji odkrywa, że jego wspomnienie o ukochanej było fałszywe. W interpretacji Elvise te typowe dla country przesłania o zawiedzionej miłości są zaledwie powierzchwną. „Elvis brzmi tak, jakby śpiewał nie o kimś konkretnym, ale o samej muzyce rock’n’rollowej – jaki narobił się w niej bałagan podczas jego nieobecności”⁴⁷. Banalny przekaz ulega tranzykcji i zarazem ekstrapolacji. Sztuczka (*hook*) polega na wykorzystaniu obu poziomów aluzji powrotu do domu – Memphis jako ojczyzny piosenkarza i powrotu do muzyki – miejsca Elvise w kulturze rocka. Presley nie podejmuje się rywalizacji z hard rockiem, mocnymi brzmieniami. Zamiast tego nuci sentymentalnie poza tekstem adaptowanej piosenki „shoop, shoop...”. „Słowo *shoop* można znaleźć na starych płytach doo-wop i girlsbandów [...] fragmencie świata, który Elvis podbił dawno temu, przypomnienie, jak daleko wtedy dotarł. *Shoop* to odrzucone słowo, które przywołuje czysty i niewinny czas, jest widmem dawnej przyjemności”⁴⁸. Ironia ma tutaj autoparodystyczne podłoże. Elvis był niegdyś wyklęty za subwersywne przesłania. „[B]ył kulturowym banitą, przeciwstawiając się ówczesnym obyczajom społecznym swoją seksualnością i postawą, które czyniły go równie niebezpiecznym jak przestępcę”⁴⁹. Teraz jest banitą wyrzuconym z nowej rockowej muzyki (przyznajmy, że z powodu zaangażowania w latach 60. w pop – zasłużenie). Jako upokorzona gwiazda pop jest queerem, który musi coś sobie udowodnić, nucąc melancholijnie „shoop, shoop” w rozkołysanym nastroju R&B i w melancholijnej poetyce tekstu o zawiedzionej miłości.

Jedyna czarna piosenka na sesji wymagała od Elvise pogodzenia się i powrotu do R&B, również zdradzonego w latach 60. *Only the Strong Survive* był kompozycją afroamerykańskich autorów Jerry’ego Butlera, Kenny’ego Gamble’a i Leona Huffa. W 2023 roku kompozycja znalazła się na płycie Bossa, Bruce’a Springsteena, albumie-hołdzie złożonym muzyce R&B i soul. „Słuchanie muzyki jest często intymnym przeżyciem, w którym kuszące jest przekonanie, że piosenkarz przemawia do nas bezpośrednio poprzez utwór. Kiedy Elvis śpiewa, że tylko silni przeżywają, piosenka pozornie przedstawia go jako mędrca, który posmakował życia, ale prawda jest inna, bo piosenkarz zmarł w niecałą dekadę od nagrania. Piosenka przekazuje jedno, ale człowiek, który ją śpiewa, ilustruje coś innego”⁵⁰. „Soulowość” wersji Elvise wyraża się w hamletyzującym krzyku rozpacz, sprzecznym z optymizmem przesłania. Dramatyzm rozemocjonowanej (czyli w stereotypie – kobiecej) interpretacji bezwiednie zmusza słuchacza do antycypowania egzystencjalnej katastrofy Elvise w latach 70. Elvis śpiewa o wyimaginowanej sile, płacząc jednocześnie czarno-soulowym głosem, tak jakby zaklinał los i naturę: jestem silny i przetrwam. Soul Elvise opowiada o skrywanej niepewności, a nie deklarowanych w tekście złudzeniach.

⁴⁷ E. Wolfson, *From Elvis in Memphis...*, op. cit., s. 36.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, s. 37.

⁵⁰ Ibidem, s. 48.

Trzecia z przykładowych piosenek jest najciekawszą transformacją białej muzyki w soul. Pierwotnie *I'll Hold You in My Heart* była niezwykle prosta w stylu i przesłaniu. Nagrał ją artysta hillbilly Eddy Arnold. W wersji Elvisa słyszymy też pogłos popowej przeróbki Deana Martina. Te dwie wersje wykonane poprawnymi barytonami nie sugerują żadnych możliwości odkrywczych interpretacji. Kojąca, a nawet senna ballada zarówno w wersji country, jak i pop dotąd schematycznie opowiadała o miłości jako tęsknocie za dotknięciem, przytuleniem dziewczyny. W wersji Arnolda było to wyłącznie sentymentalnie niewinne marzenie, u Martina sugerowany był dreszcz pragnienia erotycznego. Jak twierdzi Wolfson: „Wersja Elvisa tnie wszystko totalnie do szpiku kości”⁵¹.

Presley znacząco spowalnia rytm ballady. Każde słowo przeciągle, głoska po głosce, artykułuje. Kto jest adresatem? Śpiewa dla ukochanej, dla siebie, a może dla siły wyższej? Opowieść o miłości przypomina w powolnej ekspresji religijne wyznanie w duchu *spiritual*. Gdy kontemplacja miłości przechodzi w refrenie w opis rozgwieżdżonego nieba, takie wrażenie znajduje uzasadnienie. Piosenka mówi o miłości, ale jakby poza tożsamością jej pojedynczej realizacji – raczej o erosie, uniwersalnej sile sprawczej. W kolejnej zwrotce surowa ekspresja czarnego, zachrypniętego głosu potęguje panseksualność przesłania.

Elvis wyśpiewuje teraz słowa bardziej zniuansowanie. Atakuje każde słowo, a zarazem pozwala rozplynąć się im w gwiazdnej nocy. Jest jak młody James Brown pochylający się nad mikrofonem [...] Tak jak zawsze najlepsza muzyka Elvisa zawiera się w zwodniczej prostocie źródłowej piosenki, w której interpretację wplecione są nierozwiązane sprzeczności ukryte tuż pod powierzchnią. Elvis śpiewa balladę country w rytmie bluesowego shuffle, wspierany przez najlepszych muzyków soulowych na świecie⁵².

Przykłady nagrań z American Recording można mnożyć. Każda piosenka sesji jest podwójnie transgresyjna: burząc granice gatunków i zarazem problematyzując/kwestionując pozycję płci, z jakiej jest wykonywana. Tak jakby Elvis do pewnego stopnia chciał być instrumentem *ladies of soul*. Po sesji w 1969 roku Elvis jeszcze dwa lata (1970–1971) sięgał do studia w Nashville po podobnie „kobiecy” nawiązania (choć bardziej koncentrował się na piosenkarkach contemporary country i folk). Nie działało się to bez konsekwencji dla scenicznej kreacji. Transgresyjność muzyki przełożyła się też na manieryczny i wręcz kempowy typ koncertu od 1969 roku w Hiltonie w Las Vegas, następnie od 1970 roku także na amerykańskich trasach. Zmienił ekspresję taneczną, zastosował manieryczne i pretensjonalne stroje (tematyczne jumpsuits), które ze względu na eksponowaną w ich stylu androgyniczność wytworzyły kulturę *impersonators* – naśladowców Elvisa⁵³. Zwróciła na to uwagę jedna z badaczek genderowej strony amerykańskiej popkultury:

⁵¹ Ibidem, s. 54.

⁵² Ibidem, s. 56–57.

⁵³ Przykładowo relacje między scenicznymi kreacjami Davida Bowie a podobnymi Elvisa domagają się badań i studiów. Tym bardziej że Bowie chętnie akcentował i w twórczości, i w wypowiedziach

[...] „kobietę” tworzy moda jako iluzję części. A „kobietą” jest to, co można poznać, pokazać, rozpowszechnić, powielić – pozostając jednocześnie niemożliwym. Także Elvis jest jednocześnie niemożliwy i w pełni określony. Chociaż pokazywany – równocześnie pozostawał ukryty: w armii, w Hollywoodzie, zaszyty w Gracelandzie. Pod koniec każdego występu, gdy jego fani krzyczeli o więcej, spiker uroczyście oznajmiał: „Panie i panowie, Elvis opuścił budynek”. Podobnie jak queer, Elvis jest albo nieobecny, albo gdzieś indziej⁵⁴.

Długi czas wyśmiewano sceniczne „nadmiarowe” kreacje Elvisa z lat 70., ignorując fakt, że były one kontekstem muzyki tego czasu. Czy Presley w swoich barwnych i ozdobnych jumpsuitach był wprost figurą drag queen? Skoro ubierał się na scenie, by oznaczyć swoją nieobecność, to poprzez strój stawał się raczej bezcielesną sygnaturą migotliwej erotycznie kreacji, która ucieka od jednoznacznych klasyfikacji. Transgresyjna strona jego muzyki znalazła swoją wizualizację w celowo sprzecznym obrazie płci na scenie. Nie chciał determinować, kim jest, tak jakby rozumiał, że płć jest zawsze iluzją, opowieścią, istnieje tylko w reprezentacji:

[T]aka jest wywrotowa tajemnica transwestytyzmu: ciało nie jest formą, ale wyobrażeniem. Elvis Presley obserwuje swoją sylwetkę, kiedy zmienia wagę. Elvis otwiera usta i biodra, by siłą woli sztucznie powtarzać „naturalne” gesty, które niegdyś sprawiały, że wydawał się być wypełniony niesamowitą, transgresyjną formą życia. Teraz Elvis Presley – męski symbol seksu, który jawnie odgrywa kobiece role – stał się fascynującą dramatyzacją transwestytyzmu, który leży u samych podstaw reprezentacji płci⁵⁵.

Zakończenie

W XXI stuleciu wyparty przez męską odmianę rocka Elvis wydaje się bliższy i bardziej zrozumiały. Jego wielokulturowe Memphis było prekursorskim kluczem dla transgresji muzycznych, kulturowych i obyczajowych w latach 50. i 70. Tylko tu odnajdywał inspiracje umożliwiające mu zdumiewające „rytuały przejścia”, przekraczanie ograniczeń artystycznych i tożsamościowych. Presley odradzał się jak feniks w kolejnych fazach historii popkultury, bo był wykonawcą/medium otwartym na zmiany i wpływy. Po transgresyjnych doświadczeniach w Sun Records i American Recording jeszcze dwa razy nagrywał w rodzinnym mieście. I przekraczał wtedy swoje kolejne granice. W roku 1973 w legendarnej Mekce muzyki soul Stax, a w 1976 roku w zaimprovizowanym studiu w Jungle Room, ulubionym pokoju w Gracelandzie. Ale to już zupełnie inne historie transgresji ostatecznych artysty.

zainteresowanie Elvisem, a nawet symboliczne z nim powinowactwa. Zob. rozważania o projektach kostiumów w monografii: T. Edvardsen, A. Simen Larsen, *Fashion for a King*, FTD Books, Copenhagen 2011.

⁵⁴ M. Garber, *Vested Interests...*, op. cit., s. 373.

⁵⁵ Ibidem, s. 374.

Bibliografia

- Baldwin J., *Zapiski syna tego kraju*, przeł. M. Denderski, Karakter, Kraków 2019.
- Barthes R., *Ziarno głosu*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Bonomo J., Marcus G., *Conversations with Greil Marcus*, University Press of Mississippi, Jackson 2012.
- Dankner L., Lichtenstein G., *Musical Gumbo: The Music of New Orleans*, e-book, W.W. Norton & Co., New York 1993.
- Dawson J., Propes S., *What Was the First Rock'n'Roll Record?*, e-book, Faber & Faber, Boston 1992.
- Edvardsen T., Simen Larsen A., *Fashion for a King*, FTD Books, Copenhagen 2011.
- Freeland D., *Ladies of Soul*, University Press of Mississippi, Jackson 2001.
- Garber M., *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, London 2011.
- Gould J., *New Phenomenon: Elvis Presley Rises to Fame as Vocalist Who Is Virtuoso of Hootchy-Kootchy* [w:] L.L. Gould (red.), *Watching Television Come of Age: The New York Times Reviews by Jack Gould*, University of Texas Press, Austin 2002.
- Guralnick P., *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*, Back Bay Books, Boston 1994.
- Haeussler M., *Inventing Elvis: An American Icon in a Cold War World*, Bloomsbury Academic, New York 2020.
- Harkins A., *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Inglis I., *The Road Not Taken. Elvis Presley: Comeback Special*, NBC TV Studios, Hollywood, December 3, 1968 [w:] idem, *Performance and Popular Music: History, Place and Time*, Hampshire 2006.
- Jarman-Ivens F., *“Don't Cry, Daddy”: The Degeneration of Elvis Presley's Musical Masculinity* [w:] eadem (red.), *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, Routledge, London 2008.
- Jensen J., *The Nashville Sound: Authenticity, Commercialization, and Country Music*, Vanderbilt University Press, Nashville 1998.
- Jorgensen E., *Elvis Presley: A Life in Music*, St. Martin Press, New York 1998.
- Kimmel M., Aronson A., *Man and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2004.
- Kirby D., *Little Richard: The Birth of Rock'n'Roll*, Continuum, London 2009.
- Marcus G., *Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll Music*, e-book, Plume, New York 2015.
- Santoro G., *Highway 61 Revisited: The Tangled Roots of American Jazz, Blues, Rock, and Country Music*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Shapiro P., *The Rough Guide to Soul and R&B*, Rough Guides, New York 2006.
- Stephens R.J., *The Devil's Music: How Christians Inspired, Condemned, and Embraced Rock'n'Roll*, Harvard University Press, Harvard 2018.
- Szczerbakiewicz R., *Rhythm, Soul and Country. Powrót muzyki w 1969 roku* [w:] M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański (red.), *Kultura rocka 4. Muzyczny rok 1969*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020.

Storey J., *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, Oxford 2003.

Wexler J., Ritz D., *Rhythm and the Blues: A Life in American Music*, e-book, St. Martin's Press, New York 1993.